

Marga Graf (Aachen)

***O que somos?*
Individuum und Gesellschaft.
Probleme der Identität
im Romanwerk José Saramagos**

Untersucht werden sollen Verlust, Wahrung oder Neudefinition individueller Identität in den Romanen *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), *A Caverna* (2000) und *O Homem Duplicado* (2002). Bestimmend im Hinblick auf den Erhalt, die Suche oder die Neufindung individueller Identität ist dabei das gesellschaftliche Umfeld der jeweils die Handlung beherrschenden Protagonisten. Im Roman *Ensaio sobre a Lucidez* liegt der Schwerpunkt der Handlung auf dem politischen Umfeld. In *A Caverna* geht es um den Verlust und die Neudefinition individueller Identität vor allem im Hinblick auf das wirtschaftliche Umfeld. In *O Homem Duplicado* lässt sich die Selbstauflösung und Neudefinition der Persönlichkeit des Protagonisten zum einen an seinem beruflichen Umfeld, zum anderen als Folge eines psychologischen, um nicht zu sagen pathologischen Prozesses auf der Suche nach sich selbst, festmachen.

Wie eng Wahrung, Verlust oder Neudefinition der Identität, ausgehend vom Individuum, zum Problem einer Nation – hier für Portugal – werden kann, macht José Saramago zum Thema seines Essays *Papéis de Identidade* aus dem Jahr 1978, der in den *Folhas Políticas* (Saramago 1999) erschien.

Que somos? fragt der Autor und spielt dabei im Rückblick auf das historische Datum vom 24. April 1974, dem Wechsel von der Diktatur zur Demokratie, auf eine Identitätskrise in Portugal an. Eine Identitätskrise, die von dem politisch engagierten Autor in seinem Werk, in Essays und Romanen, gesellschaftskritisch und oft in provokanter Manier zum Thema gemacht wird. Eine Identitätskrise, die für ihn ursächlich in enger Verbindung mit dem Verlust der letzten ehemaligen Besitzungen in Übersee steht und damit Portugals Bedeutung als ehemalige Kolonialmacht in die Geschichtsbücher verbannt:

Não espanta, por isso, que, conscientes ou involuntários ideólogos duma saudade colonial falem agora em crise de identidade, de sociedade em processo centrífugo (a fórmula é minha a ideia é deles) como se afinal tivéssemos tido por fronteiras não a Espanha e o mar, mas as colónias,

que havendo deixado de exercer a compressão lateral que nos mantinha juntos, são agora consideradas responsáveis pela disjunção do corpo português (Saramago 1999: 94-95).

Gab es, so fragt Saramago weiter, außer dieser *crisis de identidade* nicht eine weitere, eine, die sich aus dem nationalen portugiesischen Umfeld heraus entwickelte? Ja, argumentiert Saramago und erklärt:

Sim, creio que há uma crisis de identidade em Portugal, não necessariamente no povo português. Ou melhor: o povo português foi obrigado, nem sempre de modo pacífico a interiorizar uma situação de desidentificação promovida e sustentada pelas diversas forças económicas dominantes (com os seus vários alternativos apoios ideológicos) ao longo de gerações (Saramago 1999: 95).

Ein interner Identitätsverlust nach dem 24. April 1974, dessen Ursache offenbar schwer festzustellen und zu benennen war, wie sich für den Autor aus den breit angelegten Recherchen in den einzelnen Regionen Portugals im Norden und Süden ergab. Eine Identitätskrise,

que continua a ser cuidadosamente soprado pelos políticos, civis e militares, cujo projecto interno e servidão externa (independentemente) assentam precisamente na manutenção actualizada duma desidentificação histórica (Saramago 1999: 95).

Saramago, Kommunist aus Überzeugung, übt auch nach 1974 Kritik an einer Regierung, der es seiner Ansicht nach nicht gelungen ist, einen überzeugenden Politikwandel umzusetzen und stattdessen in alten Strukturen verharret. Eine Kritik, die er in seinem literarischen Werk immer wieder zum Thema erhebt, wie in dem Roman *Ensaio sobre a Cegueira* und mehr noch in dem Folgeroman *Ensaio sobre a Lucidez*. Im Fokus der Handlung steht dabei das Individuum, der Bürger in seinem Bemühen, sich aus den Zwängen von Anordnungen und manipulierten Meinungsvorgaben, wie sie von einem diktatorischen Regime vorgegeben werden, zu befreien und für sich eine eigene Identität zu formulieren und sich diese anzueignen.

1 *Ensaio sobre a Lucidez* (2004)

Dieser Roman Saramagos lässt sich als Fortsetzung der Geschehnisse aus dem 1995 erschienenen Roman *Ensaio sobre a Cegueira*, für den er 1998 den Nobelpreis für Literatur erhielt, interpretieren.

Im *Ensaio sobre a Cegueira* steht im Zentrum des Geschehens der Ausbruch einer mysteriösen Krankheit, von der große Teile der

Bevölkerung, vor allem in der Hauptstadt, befallen sind und die sich in Form einer plötzlich auftretenden Blindheit äußert.

Ihr gegenüber eine Regierung, die sich zunehmend unfähig zeigt, geeignete Maßnahmen zu ergreifen, um eine Ausbreitung der Epidemie zu verhindern, was in dem Land, das im Roman anonym bleibt, zu chaotischen Zuständen in den verlassenen und von Ratten bevölkerten Wohnungen führt. In letzter Konsequenz werden die erblindeten Bürger in einer ehemaligen Irrenanstalt eingesperrt, um auf diese Weise eine weitere Ausbreitung der Epidemie zu verhindern. Hier herrschen unmenschliche Verhältnisse. Unter den Blinden machen sich vor allem die Elemente breit, die sich mit roher Gewalt persönliche Vorteile zu Lasten der Schwächeren verschaffen. Leidtragende in diesem Zusammenhang sind unter anderem Frauen, da sie sich die Dienste der Männer bei der Verteilung der Speisen an der zentralen Essensausgabe mit einer vorherigen Vergewaltigung erkaufen müssen.

In dieser menschlichen Tragödie gibt es eine Ausnahme: die Frau eines Augenarztes, die als Einzige aus nicht näher erklärten Gründen nicht erblindet ist und ihrem Mann in die Isolation folgt, um sich um ihn kümmern zu können. Sie agiert im Roman als Augenzeugin der dort herrschenden unmenschlichen Verhältnisse, vor allem der Vergewaltigung der Frauen, ein Zustand, der sie zur Mörderin an einem dieser Männer und der sie im Roman *Ensaio sobre a Lucidez* zur Zielscheibe staatlicher Machenschaften werden lässt.

Im Gegensatz zu einer Gesellschaft, die sich staatlichen Manipulationen durch das Unvermögen, auf sie zu reagieren, durch Erblinden entzieht und damit für die Regierenden zu einem Problem wird, sind es jetzt die Sehenden, die sich den Regierenden – dem Präsidenten und seinem Ministerrat – durch Missachtung entziehen, indem sie bei einer anstehenden Wahl zu einem überwiegenden Prozentsatz weiße Stimmzettel abgeben. Nachdem von der Regierung alle Möglichkeiten, die Bürger für ihre eigenen Interessen zu gewinnen und auf die Linie des herrschenden Regimes einzustimmen, erfolglos waren, wird in der Hauptstadt des Landes, deren Bevölkerung sich – anders als in ländlichen Gebieten – durch betonten Ungehorsam auszeichnet, als letztes Mittel der Polizei- und Spionageapparat eingesetzt. Ein Netz von Polizeibeamten macht sich an die Arbeit, die Bevölkerung zu bespitzeln. Unter ihnen ein Kommissar mit zwei Mitarbeitern. Lange Zeit führen ihre Recherchen, Bürger zu finden,

denen man die Schuld zuweisen kann, zu keinen brauchbaren Resultaten. Bis eines Tages das Schreiben eines Bürgers vorliegt, der sich als Patriot ausgibt. Ein Brief an die Regierenden, mit dem der Verfasser auf seine Begegnung mit der Frau eines Augenarztes hinweist, die damals als einzige nicht erblindete und in der Irrenanstalt einen Frauenvergewaltiger tötete. Dieser Hinweis reicht, um im Namen des Premiers und des Innenministers, jetzt, da man endlich einen Sündenbock für die herrschende Misere mit den Weißwählern gefunden habe, dem Kommissar eine Order zu erteilen, mit der dieser mit seinen Mitarbeitern aufgefordert wird, die besagte Frau ins Visier ihrer engeren Recherchen zu nehmen.

Die Ermittlungen beginnen mit einem Besuch des Kommissars und seiner Mitarbeiter bei dem Mann, der sein Schreiben in Regierungskreisen verteilen ließ, unter anderem auch an den Premier- und Innenminister, um auf diese Weise, wie er erklärt, als verantwortungsvoller Bürger seinen Beitrag zur Lösung des herrschenden Problems zu leisten. Der Kommissar bezieht sich im Gespräch mit dem Mann auf seinen Hinweis auf die Frau eines Augenarztes, die aber bislang nicht näher identifiziert werden konnte und die einen Mord an einem Frauenvergewaltiger begangen haben soll. Er fragt den Mann, ob er Zeuge dieser Tat gewesen sei. Das nicht, beteuert dieser, aber die Frau habe es doch selber erzählt. Er berichtet von den verheerenden Zuständen in der Irrenanstalt und dass er als der erste Erblindete von seiner Frau zu eben jenem Augenarzt gebracht wurde. Er zeigt dem Kommissar ein Foto, auf dem die Frau abgebildet ist. Der Kommissar entschließt sich, den Arzt und seine Frau persönlich aufzusuchen.

Diese Begegnung führt den Zwiespalt herbei, in den der Kommissar angesichts der Frau zwischen Pflichterfüllung und menschlichem Mitgefühl gerät. Er fragt sich, ob diese Frau, die dort ruhig und gefasst neben ihrem Mann saß, so als würde sie anlässlich seines Besuches keinen Grund zu Furcht und Beunruhigung sehen, wirklich die Mörderin und staatsgefährdende Intrigantin sei, als die man sie hinstellen möchte. Ihm kommen Zweifel an seiner Mission, die Frau zur Staatsfeindin zu erklären. Angesichts der Tatsache, dass der Innenminister ihn telefonisch drängt, egal ob berechtigt oder nicht, Beweise für die Schuld der Frau an dem Wahldebakel zu finden, erklärt der Kommissar, dass sich dafür bislang seiner Ansicht nach keine Indizien finden ließen. Die negativen Folgen für den Kommissar

lassen nicht lange auf sich warten. Der Innenminister sieht in der Einstellung des Kommissars zu dem Fall, der ihm zur Lösung angeboten wurde, einen ausreichenden Grund, ihm zu misstrauen und ihm die Leitung der Kommission zu entziehen. Für den Kommissar selber Anlass genug, sich darüber im Klaren zu sein, dass man ihn von Staats wegen für seine Haltung zu einem Sympathisanten der Frau des Augenarztes erklärt und ihn über kurz oder lang zur Verantwortung ziehen wird. Er, von Amts wegen ein Diener des Staates, begibt sich damit aus einem sicheren bürgerlichen Umfeld in die gefährliche Nähe eines Verräters. Verrat an den von der Regierung vorgegebenen Richtlinien zur Aufklärung einer ihrer Ansicht nach für die Nation gefährlichen Lage, die es, um die Ruhe im Volk, das sich insgesamt als uneinsichtig zeigt, wieder herzustellen, durch den Nachweis einer an dieser Misere Schuldigen zu beseitigen gilt.

Das Bewusstsein seiner Lage, die, so muss er annehmen, dazu führen wird, dass er von nun an unter strenger Beobachtung steht, macht es ihm schwer, mit der Arztfrau in Kontakt zu bleiben und sie vor möglichen Konsequenzen zu warnen, mit denen sie, die von der Regierung zur Schuldigen an den Unruhen erklärt werden soll, rechnen muss. Das gilt für ihn auch durch mögliche Kontakte per Telefon oder in Form von Briefen. Eine letzte Möglichkeit, von der er glaubt, dass sich mit ihr dennoch ein Weg finden lässt, um ihre Aufmerksamkeit zu wecken, scheint ihm die Veröffentlichung eines entsprechenden Textes durch die Presse. Er nimmt Kontakt mit Zeitungsredakteuren auf, die sich, nachdem sie sich von der Redlichkeit seiner Absicht überzeugt hatten, bereit zeigen, den Text in veränderter Form zu veröffentlichen. Für den Kommissar bleiben dennoch Zweifel am Erfolg seiner Mission, da er sich darüber im Klaren ist, dass die Regierung über ihre Spitzel Kenntnis von seiner Aktion erhält und damit die Beschlagnahmung der Zeitschrift, in der der Bericht erscheint, anordnen wird. Eine Vermutung, die sich bewahrheiten soll. Zur Überraschung des Kommissars werden Fotokopien des Textes in der Bevölkerung verteilt, ein Beweis dafür, dass ein Teil der Bürger nicht mit der von der Regierung praktizierten Unterdrückung der Pressefreiheit einverstanden ist. Für den Premier und seinen Innenminister Anlass genug, an den Schuldigen – neben der Arztfrau jetzt auch der in seiner Meinung umgefallene Kommissar – ein Exempel zu statuieren.

Der Kommissar wird offiziell zurückbeordert. Da er nicht bereit ist, diese Order zu befolgen, muss er damit rechnen, dass sie ihn suchen werden: “Amanhã, provavelmente, virão buscá-lo. Não se apresentou no posto seis-norte como lhe tinham ordenado, por isso virão buscá-lo” (Saramago 2004: 320). Nach einer unruhigen Nacht, in der ihn die Visionen seines bevorstehenden Endes quälen, schläft er schließlich doch ein. Als er am nächsten Morgen aufwacht, stellt er als erstes fest: “Não estava a chorar, sinal de que os invasores não haviam utilizado os gases lacrimogéneos” (Saramago 2004: 321), dass er offensichtlich noch am Leben ist und dass seine Verfolger ihn noch nicht gefunden haben. Er kleidet sich an und geht zum Frühstück in ein Café in der Nähe. Während er sein Frühstück verzehrt, fallen ihm fettgedruckte Überschriften in den ausliegenden Zeitungen auf:

Nova Acção Subversiva Dos Inimigos da Pátria, Quem Pôs A Funcionar As Fotocopiadoras, Os Perigos Da Informação Oblíqua, De Onde Saiu O Dinheiro Para Pagar As Fotocopias (Saramago 2004: 321-322).

Der Kommissar, anders als am Tag zuvor, genießt sein Frühstück in aller Ruhe, beschließt anschließend einen Spaziergang zu machen, der ihn an Plätze führt, die von den Ereignissen und Menschen geprägt wurden, die ihn veranlasst hatten, seine Meinung zu ändern und schließlich in das Lager der Aufständischen zu wechseln:

Não tinha mais nada que fazer e era a maneira de gastar o tempo. Quando chegou ao jardim foi sentar-se no banco onde havia estado com a mulher do médico [...] Dali via o lago e a, mulher do cântaro inclinado. Debaixo do árvore fazia ainda um pouco de fresco. Tapou as pernas com as abas de gabardina e acomodou-se suspirando de satisfação. O homem da gravata azul com pintas brancas veio por trás e disparou-lhe um tiro na cabeça (Saramago 2004: 322).

Für den Innenminister soll sich seine Erklärung während einer Pressekonferenz, dass dieser Mord von den Feinden des Regimes ausgeführt wurde, als ein Fehler erweisen, den er mit seinem Rücktritt bezahlen muss. In einem Gespräch mit dem Premierminister erklärt ihm dieser, dass er mit dem Hinweis, der Mörder sei aus den Reihen des revoltierenden Volkes gekommen, eine große Dummheit gemacht habe, denn dieses werde jetzt dazu führen, dass man den Kommissar zu einem Helden der Rebellen erklären würde.

Auch die Frau des Arztes wird das Opfer des von der Regierung bestellten Mörders: “o homem da gravata azul com pintas brancas”,

der, um seinen Auftrag pflichtgemäß ausführen zu können, an einem Vormittag um elf Uhr "subiu ao terraço de um prédio quase fronteiro às traseiras daquele em que vivem a mulher do médico e o seu marido" (Saramago 2004: 328). Nach einer Stunde des Wartens war die Arztfrau noch immer nicht erschienen. Sie hatte sich unter Tränen von ihrem Mann verabschiedet, der sie beruhigt und ihr verspricht, dass er bald wieder bei ihr sein würde, als er von der Polizei abgeholt wurde, versucht ihre Fassung zurückzugewinnen und begibt sich, um Luft zu schöpfen, auf die Terrasse ihrer Wohnung:

[...] tem estado a chorar, a pobre, mas agora virá a respirar um pouco, não abre uma janela das que dão para a rua porque sempre há gente a olhar, prefere as traseiras, muito mais tranquilas desde que existe a televisão. A mulher aproxima-se da grade de ferro põe-lhe as mãos em cima e sente a frescura do metal. Não podemos perguntar-lhe se ouviu os dois tiros sucessivos, jaz morta no chão e o sangue desliza e goteja para a veranda de baixo (Saramago 2004: 328-329).

In der Person der Arztfrau und vor allem des Kommissars schildert Saramago im Umfeld eines sich durch diktatorische Maßnahmen auszeichnenden politischen Machtapparates den Gesinnungswandel eines Menschen, der sich vor allem seiner Überzeugung verpflichtet fühlt, obwohl er sich damit in Gefahr begibt. Der Kommissar folgt seinem Gewissen, lässt sich nicht zum willigen Mitläufer der Regierung machen und weigert sich, eine Straftat an der von der Regierung zum Sündenbock erklärten Frau des Augenarztes zu begehen, da er die Anschuldigungen für nicht gerechtfertigt hält. Er steht stellvertretend für den Sieg des Guten über das Böse, eine Tendenz, die man dem Autor als engagiertem Gesellschaftskritiker und Verfechter einer gerechteren Sozialstruktur als persönliches Anliegen unterstellen kann. Interessant ist dabei, dass im *Ensaio sobre a Lucidez*, anders als im *Ensaio sobre a Cegueira*, das Land, in dem die Handlung abläuft, anonym bleibt. Hier wird im Rahmen einer Ansprache des Präsidenten an die Bürger neben der Wahl diese als *Queridos Compatriotas* oder *Estimados Conciudadãos* anzusprechen, auch die *Anrede Portugueses e Portuguesas* (Saramago 2004: 95) erwogen und damit ein direkter Bezug zu Portugal hergestellt, dessen Entwicklung für Saramago auch nach 1974 immer wieder Anlass zu kritischen Analysen gewesen ist.

2 *A Caverna* (2000)

Im Mittelpunkt der Handlung steht nicht wie im Titel angeführt *A Caverna*, die Höhle, sondern *O Centro*, ein Einkaufszentrum, das in seiner Struktur – neben dem Shopping-Center mit Wohnanlagen für die Bürger – das Ausmaß einer Stadt besitzt und den Anspruch erhebt, mit seinem Warenangebot tonangebend für den Geschmack der Bevölkerung zu sein. Saramago gibt den Grund, diesen Roman zu schreiben, in einem Interview mit der *Zeit* vom 23.10.2008 selber wie folgt an:

Die Idee für *Das Zentrum* kam mir, als ich nahe Lissabon eine gigantische Werbung für eine Shoppingmall sah. Außerdem hatte ich in einer spanischen Zeitung vom letzten Willen einer Frau gelesen [...], ihre Asche über einem Einkaufszentrum zu verstreuen, wo sie die glücklichsten Stunden ihres Lebens verbracht hätte. Kann Einkaufen Glück sein? Konsum ein Daseinszweck? (Saramago 2008: 3).

Der Konsumtempel im Roman zeigt sich ähnlich eindrucksvoll. Mit einem Mitarbeiterstab von großem Ausmaß – von den leitenden Positionen bis in die Niederungen des Wachpersonals – ist *O Centro* ein bedeutender Arbeitgeber, nicht nur intern für die Angestellten, sondern ebenso extern für die Warenlieferanten. Zu diesen Zulieferern gehört Cipriano Algor, ein Töpfermeister, “oleiro de profissão”, 65 Jahre alt “posto que à vista pareça menos idoso” (Saramago 2000: 11), der zusammen mit seiner Tochter Marta der Tradition seiner Familie entsprechend Geschirr aus Ton – Teller, Tassen, Krüge und andere Gebrauchsgegenstände – formt, in seinen Brennöfen fertigstellt und sie dann in Form eines vertraglich vereinbarten Sortiments an das Zentrum liefert. Seine Tochter ist verheiratet mit Marçal Gacho, der den Posten eines Wachmannes unteren Grades im Einkaufszentrum bekleidet.

Die Töpferei liegt in einem kleinen Dorf unweit entfernt vom *Centro*, ein Umstand der den Töpfer zwingt, die fertige Ware mit seinem altmodischen Lieferwagen je nach Bedarf im Zentrum abzuliefern. Diese Fahrten nutzt er auch, um seinen Schwiegersohn an seinen freien Tagen abzuholen und zum Dienstbeginn erneut in das Zentrum zu bringen. Die für Cipriano Algor scheinbar so geordnete Welt zwischen Töpferei und Familie gerät aus den Fugen, als ihm die für ihn zuständige Abteilung des *Centro* erklärt, dass man dort für seine Töpferwaren keinen Bedarf mehr habe, da die Käufer nicht

länger an Tongeschirr interessiert seien und stattdessen modernes Geschirr aus Plastik bevorzugen würden, weil es leichter zu pflegen, weniger zerbrechlich und damit langlebiger sei. Für den Töpfer bricht eine Welt zusammen, als man ihm bei einer Lieferung von Tongeschirr mitteilt, dass dieses das letzte Mal sei und dass man ihm auch nur die Hälfte seiner Lieferung abnehmen würde.

Für Cipriano Algor ist damit in der dritten Generation von Töpfern in seiner Familie scheinbar das Ende gekommen. Zusätzlich scheinen sich auch innerhalb der Familie grundsätzliche Änderungen anzubahnen, da Marta und ihr Mann, der mit einer Beförderung rechnen kann, planen, sich im Zentrum eine Wohnung zu beschaffen und dort hinzuziehen. Auch der Hinweis Martas, dass er doch mit ihnen zusammen in die neue Wohnung ziehen könne, bedeutet für den Töpfer keine Zukunftsperspektive, die den Verlust der Töpferei aufwiegen kann. Dann hat seine Tochter eine Idee, mit der sich für beide vielleicht eine Möglichkeit ergeben kann, ihre gemeinsame Arbeit in der Töpferei in Form eines neuen Produkts, das für das Zentrum und ebenso für eine Käuferschicht von Interesse sein könnte, fortzusetzen. Ihr Plan: ihre Produktion auf die Herstellung von Tonfiguren umzustellen: “Bonecos, estatuetas, manipanços, monos, bugigangos, sempre-em-pés, chame-lhes como quiser, mas não comece já a dizer que é disparate sem esperar pelo resultado” (Saramago 2000: 69).

Der Vater kann den Optimismus seiner Tochter, dass eine solche Produktion von *bonecos* das Interesse des Zentrums finden wird, nicht teilen. Sie antwortet ihm, dass sie das natürlich nicht garantieren könne: “Não tenho a certeza que de nada, salvo que não podemos continuar aqui parados, à espera de que o mundo nos caia em cima” (Saramago 2000: 69). Schließlich gibt der Vater nach. Auf seine Frage, wo sie denn mit ihrem neuen Projekt beginnen sollen, antwortet ihm Marta: “Por onde sempre há que começar, pelo princípio” (Saramago 2000: 69).

An dieser Stelle tritt der Autor selber in Funktion. In der Rolle eines Beobachters und Kommentators begleitet er von nun an die Protagonisten des Romans. Mit dem Beobachter wird die Handlung im Roman auf eine zweite Ebene gehoben, die das unmittelbare Geschehen für den Leser wie auf eine Leinwand projiziert und die handelnden Personen aus dem Umfeld eigener Entscheidungen wie in einem Drehbuch zu Figuren umformt, die, wie es scheint, gemäß

den Vorstellungen und Anordnungen des Regisseurs in ihren Handlungen beeinflusst werden:

Dizemos aos confusos, Conheça-te a ti mesmo [...] Querer é poder, como se as realidades bestiais do mundo não se divertissem a inverter todos os dias a posição relativa dos verbos, dizemos aos indecisos, Começar pelo princípio, como se esse princípio fosse a ponta sempre visível de um fio mal enrolado que bastasse puxar e ir puxando até chegarmos à outra ponta, a do fim, e como se, entre a primeira e a segunda, tivéssemos tido nas mãos uma linha lisa e contínua em que não havia sido preciso desfazer nós nem desenredar estrangulamentos, coisa impossível de acontecer na vida dos romances e, se uma outra frase de efeito é permitida, nos romances da vida (Saramago 2000: 71).

Vater und Tochter beginnen mit der Arbeit, schaffen innerhalb von drei Tagen, dem Zeitpunkt, an dem Cipriano gewohnheitsgemäß mit der Lieferung seiner Ware den Schwiegersohn vom Zentrum abholt, ein buntes Sortiment von *bonecos*, Figuren, die Berufe repräsentieren wie eine Krankenschwester, einen Clown, einen Jäger, ein Musketier und andere, die sie nach Vorbildern aus einer Enzyklopädie formen und bemalen. Ihr Plan scheint zu gelingen. *O Centro* zeigt sich interessiert an den vorgelegten Skizzen und erteilt den Auftrag für 1.200 Figuren, einen Probeauftrag über jeweils 200 Figuren der sechs angebotenen Typen, wobei der Abteilungsleiter des Zentrums einschränkend anmerkt, dass weitere Aufträge natürlich davon abhängig gemacht würden, inwieweit die Figuren Kaufinteressenten fänden. Cipriano Algor, angespornt durch diesen Auftrag, mit dem Zentrum erneut ins Geschäft zu kommen, sieht sich herausgefordert, seine Töpferei durch die Anschaffung eines neuen Brennofens zu modernisieren.

Einen ersten Dämpfer erhält der Schwung, in die neue Produktion mit Erfolg einsteigen zu können, als ihm der zuständige Abteilungsleiter erklärt, dass man die ersten 300 Exemplare gratis an 50 vom Zentrum auszuwählende Kunden verteilen will, um auf diese Weise deren Meinung über die Figuren zu erkunden. Eine Perspektive, die, obgleich das Zentrum die Kosten für eine derartige Umfrage selber tragen will, um die Töpferei nicht von vornherein zu schädigen, für Cipriano dennoch die beunruhigende Frage aufwirft, was mit ihrem Projekt geschehen wird, wenn diese Umfrage zu einem negativen Urteil führen sollte. Cipriano fühlt sich mit dieser Umfrage schon jetzt durch das Zentrum hintergangen und ausgetrickst. Dass seine Befürchtung nicht unberechtigt ist, zeigt sich spätestens an

dem Tag, an dem ihm der Abteilungsleiter mitteilt, dass die Umfrage leider negativ ausgefallen sei, da die befragten Käufer kein Interesse an den Figuren gezeigt hätten und dass damit, zu seinem Bedauern, auch die Geschäftsbeziehungen mit dem Zentrum für Cipriano beendet seien.

Was bleibt Cipriano, nachdem er seinen Lebensinhalt als Töpfer verloren hat und mehr notgedrungen als aus Überzeugung mit Tochter und Schwiegersohn in die neue Wohnung in der Stadt umgezogen ist?: “Em todo o caso, é Cipriano Algor quem se encontra confrontado com a pior das situações, a de olhar para as mãos e saber que não servem para nada [...]” (Saramago 2000: 306). Gibt es für den Mittsechziger einen neuen Anfang, eine neue Identität? Nachdem er feststellt, dass es für ihn auch keine Lösung darstellt, wenn er sich in der Stadt in seinem Zimmer einschließt, versucht er Kontakt mit Rentnern aufzunehmen, Arbeitslose wie er, mit denen er die Zeit beim Kartenspielen vertreiben kann. Daneben beginnt er das Zentrum selbst methodisch und intensiv zu erkunden und sich zu eigen zu machen, anders als ihm das früher möglich war, als er lediglich zum Zweck der Warenlieferung hierher kam.

Eine unerwartet angenehme Überraschung erlebt er, als das Zentrum ihm im Nachhinein den vereinbarten Kaufpreis für die gelieferten Figuren auszahlt. Die Wende in seinem Leben tritt jedoch ein, als er – von Wissbegier und Neugier getrieben – eines Nachts aufsteht, um seinem Schwiegersohn zu folgen, der offensichtlich für das Zentrum einen geheimnisvollen Auftrag zu erfüllen hat. Er gelangt dabei in den Untergrund des *Centro*, in eine Ausgrabungsstätte, in der es sehr dunkel ist und er Mühe hat, sich zu orientieren. Schließlich erreicht er eine Höhle und findet dort seinen Schwiegersohn. Als dieser seinen Schwiegervater sieht, springt er entsetzt auf. Der erklärt ihm, dass er das hier unbedingt haben sehen wollen und fragt Marçal, ob er gesehen habe, was in dieser Höhle sei. Der gibt ihm eine Taschenlampe, damit er sich von dem, was hier vorgeht, selber ein Bild machen kann. Er tastet sich vorsichtig in die Tiefe. Plötzlich befindet sich eine Wand vor ihm, er hat das Ende der Höhle erreicht. Er versucht sich zu orientieren und stößt dabei auf eine Steinbank auf der, wie er im flackernden Licht der Taschenlampe zu erkennen glaubt, dunkle Schatten auftauchen und wieder verschwinden:

uns vultos mal definidos apareceram e desapareceram. Um violento tremor sacudiu os membros de Cipriano Algor, a sua coragem fraquejou como uma corda a que se estivessem rompendo os últimos fios [...] (Saramago 2000: 331).

Er überwindet das Grauen, spricht sich selber Mut zu und versucht erneut, mit der Taschenlampe zu ergründen, was sich dort verbirgt:

A luz trémula da lanterna varreu devagar a pedra branca, tocou ao de leve uns panos escuros, subiu, e era um corpo humano sentado o que ali estava. Ao lado dele, cobertos com os mesmos panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, erectos todos como se um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra (Saramago 2000: 332).

Cipriano Algor ist verwirrt, fragt sich, ob das alles nur ein Alptraum sei: “que pesadelo é este, quem eram estas pessoas” (Saramago 2000: 332). Er lässt das Licht der Taschenlampe langsam über die Köpfe der Figuren gleiten und stellt fest, dass es sich dabei insgesamt um drei Männer und drei Frauen handelt. Er erkennt Reste von Stricken, mit denen man die Personen ganz offensichtlich daran hindern wollte, sich von ihrem Platz zu entfernen, Stricke, die sich auch an den Beinen nachweisen lassen. Cipriano hört seinen Schwiegersohn nach ihm rufen und antwortet, dass es ihm gut gehe und er sich keine Sorgen machen müsse. Aus Mitleid mit diesen Männern und Frauen hat er das Bedürfnis, die Stirn einer der Frauen respektvoll zu berühren. Dann macht er sich auf den Rückweg und oben angelangt, beginnt er zu weinen. Ein Gefühlsausbruch, den Marçal mit großem Verständnis aufnimmt und bestätigt, dass es auch ihm – als Reaktion auf das Geschehene – so ergangen sei.

Cipriano kehrt in die Wohnung zurück. Marta öffnet ihm die Tür. Er erzählt ihr, was er gesehen hat, und kommt zu dem Schluss: “Essas pessoas somos nós, [...] eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente” (Saramago 2000: 334). “Was sollen wir jetzt tun?”, fragt ihn Marta. Cipriano antwortet darauf, dass sie und Marçal das für sich entscheiden müssten, er jedenfalls würde in jedem Fall gehen. Er packt seine wenigen Sachen zusammen und kehrt in seine Töpferei, in sein Dorf zurück. Bereits vier Tage später teilt ihm Marta mit, dass auch sie und Marçal, nachdem er seine Kündigung eingereicht habe, beschlossen hätten, das Zentrum zu verlassen. Marta, Marçal und mit ihnen Cipriano und Isaura, verwitwet wie er, der er sich schon seit langer Zeit eng verbunden fühlt, beschließen, das Dorf zu verlassen und weit weg ein neues Leben aufzubauen.

Interessant im Kontext der Interpretation des Romaninhalts ist die Verbindung der Geschehnisse in *A Caverna* mit Platons *Höhlengleichnis*, auf das am Schluss des Romans angespielt wird, wenn Marçal den anderen berichtet, was er auf einem Plakat gelesen habe, das an der Fassade des Zentrums befestigt war: “BREVEAMENTE, ABERTURA, AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA” (Saramago 2000: 350). In seinem Höhlengleichnis beschreibt Platon einige Menschen, die wie die Wesen in *A Caverna* in einer Höhle gefesselt sind, sich nicht bewegen können, in einem Raum, der lediglich durch ein schwaches Feuer erleuchtet wird. Zwischen dem Feuer und ihren Rücken befindet sich eine Mauer, hinter der Bilder und Gegenstände vorbeigetragen und auf eine Wand projiziert werden. Gegenstände, die von den Gefesselten lediglich als Schatten wahrgenommen werden, ein Umstand, der dazu führt, dass für sie die Schatten mit ihrer Welt identisch sind. Die Frage, die sich für Platon aus dieser Situation ergibt, ist, was geschähe, wenn man einem Gefangenen die Freiheit geben würde. Der Gefangene, so Platon, vom Sonnenlicht geblendet, würde die Figuren draußen nicht als real erkennen und zuordnen und sich vorerst zurück in die Höhle wünschen oder, wenn er sich an das Licht draußen gewöhnt hätte, erkennen, dass solche Schatten auch durch das Sonnenlicht entstehen. Das würde ihn zum einen bewegen, nicht in die Höhle zurückzukehren, ihn zum anderen, im Falle einer solchen Rückkehr, veranlassen, den Leidensgenossen von seinen Erfahrungen draußen zu berichten. Zu bedenken dabei ist, so Platon, dass er, zurückgekehrt in die Höhle, mit seinen Augen durch die Umstellung vom Hellen ins Dunkle die gleichen Schwierigkeiten hätte, die Schatten dort zu erkennen und dass in der Folge die Gefesselten ihm seinen Bericht nicht glauben, ihn belächeln würden, da sie der Meinung wären, dass seine Augen durch das Sonnenlicht Schaden genommen hätten. Die Folge: Sie würden sich in keiner Weise bereit zeigen, wie er von ihren Fesseln erlöst zu werden, um aus der Höhle ins Tageslicht aufzusteigen.

Die Tatsache, dass Cipriano und seine Gefährten nach den Erfahrungen in der Höhle entschlossen sind, sich außerhalb des Einflussbereiches von *O Centro* ein neues Leben aufzubauen, lässt sich dahingehend interpretieren, dass es ihnen, die die Freiheit der Entfaltung ihrer Persönlichkeit außerhalb der Höhle kennen und schätzen

gelernt haben, nicht gelingen würde, ihr Leben im Zentrum fortzuführen. Ein Zentrum, das sich zum Ziel gesetzt hat, das Denken und Handeln seiner Bewohner systematisch zu manipulieren, für eigene machtpolitische und wirtschaftliche Vorteile zu nutzen und bei den Menschen die Utopie zu wecken, dass sie in einem geordneten Umfeld ein zufriedenes Dasein führen.

3 *O Homem Duplicado* (2002)

Anders als in *Ensaio sobre a Lucidez* oder in *A Caverna*, in denen der Wandel in eine neue Identität zum einen durch das politische, zum anderen durch das wirtschaftliche Umfeld bestimmt wird, das sich den Menschen durch diktatorische Systeme aufdrängt und einen persönlichen Gesinnungs- und Identitätswandel herbeiführt – beim Kommissar in *Ensaio sobre a Lucidez* trotz der Gewissheit, dabei sein Leben zu riskieren, bei Cipriano Algor in *A Caverna* aus der Erfahrung, sich einen neuen Lebensraum und Lebensinhalt schaffen zu müssen –, ist die Suche nach einer neuen Identität für den Protagonisten in *O Homem Duplicado* ein Problem, das sich aus seinem ganz persönlichen Umfeld und einer hypersensiblen Persönlichkeit auf der Suche nach sich selbst ergibt.

Tertuliano Máximo Afonso ist Geschichtslehrer an einem Gymnasium, kinderlos, geschieden, durch seine berufliche Tätigkeit nicht voll ausgefüllt und fühlt sich im Kreis seiner Kollegen nicht akzeptiert. Er lebt allein “vive só e aborrece-se, ou para falar com a exactidão clínica, que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão” (Saramago 2004: 11). Er besorgt sich, um sich Zerstreuung zu verschaffen, eines Tages auf den Rat eines Kollegen in einem Geschäft für Videos einen Film, den dieser ihm als besonders sehenswert empfohlen hat. Der Film mit dem Titel *Quem Porfia Mata Caça* erweist sich als leichte Unterhaltungskost und er ist entschlossen, ihn so schnell wie möglich zurückzubringen. Es ist Abend geworden, Tertuliano legt sich ins Bett. Mitten in der Nacht wacht er auf, von dem Gefühl bedrängt, dass sich in seiner Wohnung noch ein Wesen befindet, das ihn bedroht. Er durchsucht mit klopfendem Herzen seine Wohnung, ohne jemanden zu finden. Das Gefühl einer zweiten Existenz führt ihn wie unter Zwang zu dem Videogerät in seinem Wohnzimmer. Er

lässt den Film noch einmal ablaufen und kommt dabei an eine Stelle, an der der Empfangschef in einem Hotel einer Frau, die nach ihrem Zimmer fragt, Auskunft erteilt. Da geschieht das für ihn Unfassbare: Dieser Empfangschef, der hier in einer winzigen Nebenrolle für einen kurzen Augenblick erscheint, sieht ihm zum Verwechseln ähnlich, ist sein Doppelgänger:

Sou eu, disse, e outra vez sentiu que se lhe ericavam os pêlos do corpo, o que ali estava não era verdade, não pode ser verdade, qualquer pessoa equilibrada por acaso ali presente o tranquilizaria. Que ideia, meu caro Tertuliano, tenha a bondade de observar que ela usa bigode, enquanto você tem a cara rapada (Saramago 2000: 25).

Tertuliano versucht sich einzureden, dass solche Ähnlichkeiten, zum Beispiel bei Zwillingen, durchaus vorkommen können, Ähnlichkeiten, die jedoch nie bis ins kleinste Detail übereinstimmen. Er beruhigt sich, ist jedoch interessiert, den Namen des Schauspielers zu erfahren. Bei seinen Recherchen stellt er fest, dass das Video bereits vor fünf Jahren aufgenommen wurde. Fünf Jahre! Er sucht mit zitternden Händen ein Foto von sich aus dieser Zeit und muss feststellen, dass auch er damals einen Schnurrbart trug, nur der Haarschnitt war anders und sein Gesicht schmaler. Für ihn gibt es jetzt nur noch ein Ziel: den Namen seines Doppelgängers zu erfahren. Zu diesem Zweck scheint es ihm wichtig, alle Filme dieser Produktionsfirma im Hinblick auf den Schauspieler, mit dem ihn offensichtlich eine große Ähnlichkeit verbindet, zu studieren. Er kauft den Film, in dem ihm sein Doppelgänger zuerst aufgefallen ist und leiht sich die restlichen aus. Ein erster Erfolg seiner Suche ergibt sich in einem Film mit dem Titel *A Vida Alegre*, in dem sein Doppelgänger in der Rolle eines "porteiro de cabaré ou de buate" (Saramago 2002: 91) erscheint, ein minderwertiger Film, in dem sein Ebenbild lediglich als Türöffner der vorfahrenden Wagen auftritt. Er findet ihn ebenfalls in dem Film *O Paralelo do Terror*, in dem er in der Rolle eines "jóvial fotógrafo da polícia" erscheint.

Er schreibt sich auch hier die Liste der Darsteller auf. Während es sich bisher um unbedeutende Nebenrollen handelt, entdeckt er in dem Film *A Deusa do Palco*, dass sein Ebenbild zu seiner Überraschung in der Figur eines Theaterproduzenten eine tragende Rolle einnimmt, die von einem Schauspieler mit dem Namen Daniel Santa-Clara gespielt wird, eine Entdeckung, die es ihm möglich macht, der realen Person seines *sósia* näher zu kommen. Bei seiner Suche im

Telefonbuch findet er drei Santa-Claras, allerdings keinen mit dem Vornamen Daniel. Dann kommt ihm die Idee, sich in Form eines Briefes als Bewunderer des Schauspielers auszugeben und auf diese Weise über die Produktionsfirma mehr über Daniel Santa-Clara erfahren zu können. Allerdings hält er es für notwendig, diesen Brief nicht unter seinem Namen zu schreiben und so wendet er sich an seine Freundin und Lebensgefährtin Maria da Paz mit der Bitte, diesen Brief für ihn zu verfassen und mit ihrer Unterschrift zu versehen.

An dieser Stelle tritt ein Stilelement in die Handlung ein, der gesunde Menschenverstand, *o senso comum*, mit dem der Autor, ähnlich wie in der Rolle des Beobachters in *A Caverna*, seinerseits regieführend in die Handlung eingreift. *O senso comum*, sein Gewissen, das ihn für die Entscheidung tadelt, Maria da Paz in seine Pläne einzubinden:

Talvez seja a única, talvez seja a melhor, mas se te interessa minha opinião, seria uma vergonha para ti escreveres essa carta com o nome de Maria da Paz e dando o seu endereço para a resposta (Saramago 2002: 123).

O senso comum, der ihm in der Rolle seines Gewissens vorwirft, mit dieser "maldita história de sócias, gémeos e duplicados" (Saramago 2002: 123) einen schamlosen Missbrauch ihrer Gefühle zu betreiben. Tertuliano zeigt keinerlei Einsicht, fühlt sich von einer inneren Kraft getrieben, diesen einmal eingeschlagenen Weg weiterzugehen. Der Brief wird wie besprochen im Auftrag eines Fans geschrieben und abgeschickt. Dann, eines Tages, erfährt er von Maria da Paz, dass bei ihr ein Antwortschreiben von der Produktionsfirma eingegangen sei. Nur darauf bedacht, so schnell wie möglich an dieses Schreiben zu kommen, eilt er in die Bank, in der Maria da Paz beschäftigt ist, nimmt den Brief und liest ihn noch im Auto. Aus dem Umschlag fällt ein Foto und ein Briefbogen heraus. Das Foto zeigt sein Ebenbild, zeigt ihn selber und ist unterschrieben mit Daniel Santa-Clara, der Künstlernamen von António Claro und, was für Tertuliano besonders wichtig ist, der Schauspieler gibt ausnahmsweise auch seine Privatadresse an mit der Begründung, dass in dem Schreiben angedeutet wurde, dass der Verfasser bereit sei, der Produktionsfirma eine Studie zu schicken "sobre a importância de actores secundários" (Saramago 2002: 156).

Tertuliano sieht sich damit in seinem Tun, diesen Brief verfasst und so die Anschrift von António Claro erfahren zu haben, bestätigt.

Er macht sich sofort auf den Weg, sucht die Straße und das Haus seines Doppelgängers, um sich ein Bild zu machen von dem Milieu, in dem dieser wohnt. Da meldet sich wieder einmal sein gesunder Menschenverstand, ermahnt ihn, sein Vorhaben einzustellen mit dem Hinweis, dass es für ihn nicht gut wäre, sich dort blicken zu lassen, da sie beide sich unter Umständen treffen könnten. Tertuliano lässt sich überzeugen, greift stattdessen zum Telefon. Es meldet sich eine Frauenstimme, die fragt, wer der Anrufer sei. Tertuliano zögert, schließlich meldet er sich. Sie reagiert amüsiert, glaubt, dass ihr Mann sich mit ihr einen Spaß erlaubt. Tertuliano Máximo Afonso, der auf diese Weise feststellen muss, dass auch ihre Stimmen identisch sind, zeigt sich insgesamt mit diesem Anruf zufrieden, ist entschlossen, diesen Kontakt in anderer Form wieder aufzunehmen. Er besorgt sich einen Vollbart, um so in der Öffentlichkeit nicht als Doppelgänger erkannt zu werden. Dann wagt er den entscheidenden Schritt. Er beschließt, den direkten Kontakt zu seinem *alter ego* aufzunehmen, zuerst telefonisch. Er gibt sich dabei mit seinem vollen Namen und Beruf zu erkennen, macht António Claro auf die Tatsache aufmerksam, dass ihre Stimmen völlig identisch sind und dass er das bereits in dem ersten Film feststellen musste, den er mit ihm in einer Nebenrolle angesehen hat. António Claro zeigt sich erstaunt, dass ein Mann wie er sich derartige Filme ansehen würde. Tertuliano erklärt ihm, dass es dafür einen Grund gäbe und dass er darüber gern mit ihm persönlich sprechen möchte, die Tatsache nämlich, dass sie einander ähnlich wären, nicht nur wie Zwillinge: “Mais que gémeos, iguais. Iguais, como Iguais, simplesmente iguais” (Saramago 2002: 180).

António Claro reagiert zurückhaltend auf seinen Vorschlag mit der Begründung, er würde ihn nicht kennen, könnte nicht einmal sicher sein, dass seine Angaben zu Person, Name und Beruf der Wahrheit entsprächen. Tertuliano seinerseits tritt den Beweis für seine Behauptung an, indem er ihn auf folgende Gemeinsamkeiten hinweist: “Tem dois sinais no antebraço direito. Um ao lado do outro, longitudinalmente”, und: “Tem uma cicatriz debaixo da rótula esquerda” (Saramago 2002: 180). Woher er das alles so genau wissen wolle, da sie sich doch nie begegnet seien, fragte António Claro. Er habe ihn in einer Szene am Strand gesehen, antwortet Tertuliano. António Claro zeigt nach wie vor kein Interesse an einer Begegnung, im Gegenteil fragt er Tertuliano, was er, gesetzt den Fall, er hätte

Recht mit seiner Behauptung, dass sie einander gleichen, für ein Interesse daran hätte, dass sie sich kennenlernen würden. Tertuliano antwortet darauf, dass das bei ihm aus reiner Neugier geschähe. António seinerseits antwortet, dass er, der bisher von dieser Tatsache nichts gewusst habe, auch weiterhin damit leben könne. Tertuliano darauf, dass sich das von nun an ändern würde, dass jetzt: “de cada vez que se olhar num espelho nunca terá a certeza de que se o que o está vendo é a sua imagem virtual ou a minha imagem real” (Saramago 2002: 181). António Claro zeigt sich verärgert, droht mit der Polizei, hält ihn für einen Verrückten.

Tertuliano, auch wenn es zu keinem Treffen gekommen ist, zeigt sich über das Gespräch zufrieden, vor allem was ihn persönlich und seine Reaktionen betrifft, die angemessen waren und bewiesen hatten, dass er sich nicht einschüchtern ließ, ein Gespräch “de igual para igual” (Saramago 2002: 182). Doch auch bei António Claro hinterlässt der Hinweis darauf, in Tertuliano einen Doppelgänger zu haben, seine Spuren. Er überlegt, ob sich aus diesem Zufall für ihn nicht ungewollt ein Double für seine Filmrollen ergeben könnte und beschließt, sich näher über Tertuliano, das Gebäude und die Straße, in der er wohnt, zu informieren. Dann erhält Tertuliano einen Anruf von António Claro, in dem dieser auf seinen Vorschlag eingeht mit der Begründung, dass er und auch seine Frau sich mit einem Treffen Gewissheit über das Bestehen eines Doppelgängers verschaffen wollten. Um zu vermeiden, dass man sie zusammen sehen könnte, schlägt er als Treffpunkt ein 30 km entferntes, außerhalb der Stadt gelegenes Landhaus vor. Auf den Hinweis António Claros, dass er für den Fall, dass Tertuliano irgendwelche kriminellen Absichten im Schilde führe, eine Pistole bei sich haben würde, entgegnet dieser, dass derartige Vorstellungen, etwa eine Entführung oder Tötung, um mit diesem Aussehen, das sie beide gemeinsam haben, wieder allein zu sein, “para ficar sozinho no mundo com esta cara que ambos temos” nicht vorhanden wären: “a única intenção é provar-lhe que tenho razão” (Saramago 2002: 198).

Zum ersten Treffen bindet er sich zur Überraschung von António Claro seinen Vollbart um. Er begründet dies mit dem Hinweis, dass er auf diese Weise den Augenblick der Erkenntnis ihrer Identität hinausschieben wolle. Dieser Augenblick erzeugt bei dem Schauspieler große Überraschung, die sich zur Überzeugung festigt, als sich beide auch im Hinblick auf ihre Leberflecken und die Narbe als völlig

identisch erweisen, eingeschlossen die Erkenntnis, dass sie am gleichen Tag und zur gleichen Stunde geboren wurden. Interessant wäre nun zu klären, ob sie auch zur gleichen Zeit sterben würden. António Claro sieht darin kein Problem: “A morte sempre vem a propósito” (Saramago 2002: 222) und mit einem gewissen Sarkasmus fügt er hinzu, dass es Tertuliano vielleicht beunruhigen würde, dass er, wie sich aus ihren Geburtsdaten ergäbe, dann vor ihm sterben müsse, nämlich genau 31 Minuten früher. Daran, für António Claro als Double zu agieren, zeigt Tertuliano kein Interesse und ist der Meinung, dass es in einer so großen Stadt wie der, in der sie beide leben, kein Problem sein dürfte, sich in Zukunft voneinander fernzuhalten. Sie verabschieden sich in der Übereinstimmung, dass sie dieses Treffen nicht wiederholen wollen.

Einige Tage später erhält António Claro ein Paket mit dem Vollbart Tertulianos, den dieser damals angelegt hatte. Ein Umstand, der ihn äußerst erregt, da er mit dem Bart, der sein Double nach außen hin unkenntlich machen würde, das Gefühl einer gewissen Sicherheit verband, dass man sie nicht verwechseln könnte. Eine Tatsache, mit der er sich jetzt vor allem in seiner Karriere bedroht sieht. Seine Frau versucht ihn zu beruhigen, trifft aber bei ihm auf kein Verständnis. Im Gegenteil fragt er sich immer wieder, was Tertuliano wohl mit der Übersendung seines Bartes beabsichtigt hatte. Bei seinen Überlegungen fällt ihm ein, dass auf seine Frage, wie Tertuliano seinen bürgerlichen Namen erfahren habe, dieser ihm erzählte, dass er als Fan getarnt einen Brief an die Produktionsfirma geschrieben habe. António Claro beschafft sich diesen Brief aus dem Archiv und erfährt auf diese Weise, dass dieser nicht von Tertuliano, sondern in seinem Namen von einer Frau, Maria da Paz, geschrieben wurde, eine Tatsache, die seine Neugier weckt, diese Angelegenheit näher zu erkunden. Er beschließt, bei Maria da Paz anzurufen, allerdings ohne ein Wort zu sagen, um durch die identischen Stimmen nicht in die Verlegenheit zu kommen, sich als Tertuliano ausgeben zu müssen. Sollte es zu einem Kontakt mit Maria da Paz kommen, ist er jedoch entschlossen, als Tertuliano die Rolle ihres Geliebten zu übernehmen, wie er sie aus der Beziehung zwischen beiden für sich interpretiert. Er beobachtet, verkleidet mit dem Bart Tertulianos, Maria da Paz und stellt fest, dass sie eine angenehme, gutausschende Frau ist. Per Anrufbeantworter schlägt er Tertuliano ein weiteres Treffen vor, diesmal nicht im Landhaus, sondern an einem diskreten

Ort. Ein Anruf, den dieser nach einem Besuch bei seiner Mutter, die er mit der Existenz eines Doppelgängers konfrontiert hat, bei sich zu Hause abhört. An einem der nächsten Tage klingelt es an seiner Wohnungstür und zu seiner Überraschung steht vor ihm ein Mann mit einem Bart, wie er ihn einst hatte. Tertuliano, der ihn abweisen will, da sie ihr Gespräch seinerzeit doch als beendet erklärt hatten, erfährt von António Claro, dass es sich jetzt um seine Freundin Maria da Paz handeln würde. Tertuliano lässt ihn eintreten. Das Gespräch verläuft vonseiten Tertulianos, der fragt, ob António Claro mit Maria da Paz gesprochen und sie über ihre Duplizität informiert habe, sehr aggressiv. Das nicht, sagt jener, aber er habe sie eingeladen, sich morgen mit ihm zusammen ein Landhaus anzusehen und zwar in seinem, Tertulianos, Namen und dass er vorhabe, mit ihr diese Nacht zu verbringen. Tertuliano ist außer sich, erzählt ihm, dass er und Maria da Paz heiraten wollen, worauf António ihm erklärt, dass er jetzt erst begreife, warum sie so willig und mit Freuden auf seinen Vorschlag eingegangen sei. Um seinen Plan erfolgreich umsetzen zu können, verlangt er von Tertuliano, dass dieser ihm aus seiner Garderobe einen passenden Anzug heraussuche und ihm ebenfalls seine Haus- und Autoschlüssel übergeben müsse. Dann verlässt er die Wohnung des Geschichtslehrers.

Dieser entdeckt bei sich, dass ihn die Erinnerung an seine verlorene Freundin nicht schmerzt, wie an jemanden, der sich langsam immer mehr von ihm entfernt. Was ihm bewusst wird ist, dass er die erste Schlacht mit seinem Double verloren hat. Die Folge: Er zieht seinerseits die von diesem zurückgelassenen Kleidungsstücke an und fährt in dessen Auto zu dessen Wohnung und Frau. Das ist seine, Tertuliano Máximo Afonsos, Rache! Im Gegensatz zu Maria da Paz, die nie darauf kommen wird, dass sie mit dem falschen Mann geschlafen hat, wird die Frau des Schauspielers, wenn er am nächsten Morgen zurückkommt, sich verwundert fragen müssen, wie er gleichzeitig mit ihr hat schlafen können und jetzt erst zurückkommt. Eine Erkenntnis, die ihm deutlich macht, dass er, um für einen reibungslosen Ablauf seiner Aktion zu sorgen, gezwungen ist, nach einer Nacht mit der Frau des Anderen diese am nächsten Morgen unter einem passenden Vorwand so schnell wie möglich zu verlassen. Dann passiert das Unerwartete. Bei einem Anruf in der Bank von Maria da Paz, nachdem er Helena, die Frau António Claros, verlassen hat, muss er von einer Angestellten erfahren, dass Maria, als sie mit ih-

rem Verlobten im Auto unterwegs war, tödlich verunglückt sei. Ein Unfall, bei dem auch der Verlobte gestorben sei. Er kehrt wie betäubt zu seinem Auto zurück und bricht in Tränen aus. Nicht nur, dass Maria da Paz tot ist, er hat jetzt auch seine Wohnung, seine gesamte Existenz verloren, da er offiziell als verstorben gemeldet ist. Er ruft seine Mutter an, um sie zu beruhigen, dass nicht er der Tote sei, sondern sein Doppelgänger. Er gibt seiner Mutter den Namen des Hotels an, in dem er sich unter dem Namen seines Doubles für eine Nacht eingetragen hat. Sie kommt und stellt ihm die unvermeidliche Frage: und jetzt? Er erklärt ihr, dass ihm jetzt nichts anderes übrig bliebe, als die Rolle António Claros zu übernehmen. Sie fragt, warum er denn nicht bereit sei, die Dinge offiziell klarzustellen. Worauf er erklärt, dass er es im Interesse der vier Beteiligten, der Toten und der noch Lebenden nicht für angebracht hielte, die Dinge an das Licht der Öffentlichkeit zu ziehen und damit der Lächerlichkeit preiszugeben. Er überzeugt seine Mutter, dass sie der Glaubwürdigkeit zuliebe am Grab des Anderen die trauernde Mutter spielen muss.

Was bleibt für António Claro alias Tertuliano Máximo Afonso? Zum einen muss er Helena, jetzt offiziell seine Frau, über seine wahre Identität und den Tod ihres Mannes aufklären und zum anderen von der Rolle eines Geschichtslehrers in die des Schauspielers wechseln. Helena reagiert wie erwartet fassungslos. Er erklärt, dass er es für richtig hält, für immer aus ihrem Leben zu verschwinden und gibt ihr den Ehering ihres Mannes zurück. Anmerkung im Roman: Es war gerade dieser Ehering, der António Claro verraten hat, da dieser auf dem Finger eine helle Spur hinterließ, die Maria da Paz bei ihrem Verlobten nicht gewohnt war. Damit ergab sich für sie die Frage, wer dieser Mann, mit dem sie die Nacht verbracht hatte, wirklich war. Die Wahrheit kommt heraus und löst einen heftigen Streit zwischen ihr und dem falschen Tertuliano aus, der im Wagen weitergeführt wird und schließlich zu dem für beide tödlichen Unfall führt.

Tertuliano Máximo Afonso verabschiedet sich von Helena, hofft, dass sie ihm eines Tages verzeihen wird und beteuert, dass sie einander nie wiedersehen werden. Zu seiner Überraschung erklärt sie ihm, dass das von ihm abhängen würde, mit anderen Worten, dass sie sich vorstellen könne, weiter mit ihm zusammenzuleben. Für ihn nicht möglich, da sie sich doch nicht lieben, sie ihn vielleicht später sogar hassen würde. Dennoch, er bleibt bei ihr. Tage später klingelt das Telefon und eine Stimme, genau wie seine, meldet sich mit "na

endlich". Der Anrufer vergewissert sich, dass er mit Tertuliano Máximo Afonso spricht und schlägt wie damals ein Treffen mit ihm vor, um festzustellen, dass sie sich nicht nur von der Stimme her ähneln, sondern auch in ihren körperlichen Merkmalen – Leberflecken, Narbe – übereinstimmen würden. Tertuliano – jetzt António Claro – stimmt zu. Er geht in das Schlafzimmer, öffnet die Schublade und holt die Pistole Antónios heraus. Dann schreibt er für Helena auf einem Zettel die Nachricht, dass er wiederkommen werde: "Mudou de roupa, camisa lavada, gravata, calças, os sapatos melhores. Entalou a pistola no cinto e saiu" (Saramago 2002: 318).

Das Motiv des *alter ego*, des Doppelgängers, ist in der Literatur offensichtlich schon früher und in anderen Literaturen – wie in Dostojewskis Erzählung *Der Doppelgänger*, im Original *Dvojinik Peterburgskaja poéma* aus dem Jahr 1846 – ein Thema. Protagonist ist hier ein Beamter aus Petersburg, Jákoff Petrówitsch Goljädkin (Dostojewski 1961: 197) dessen Leben und Persönlichkeit durch einen Doppelgänger, der in seinem beruflichen Umfeld auftritt, zerstört wird. Die erste Begegnung findet auf einem Fest statt, das zu Ehren der Tochter seines Vorgesetzten, des Staatsrates Berendéjeff, gegeben wird. Vorher, mehr unter einem inneren Zwang als ursprünglich beabsichtigt, sucht er einen Arzt auf, den er bereits früher konsultiert hatte, mit dem Hinweis, dass er sich in seinem beruflichen Umfeld von Menschen bedroht fühle, die ihm nicht wohlgesinnt seien. Der Arzt macht ihn darauf aufmerksam, dass er, wie bereits besprochen, für Zerstreuung in seinem Privatleben sorgen müsse, Freunde besuchen und mit ihnen feiern sollte. Die Begegnung mit seinem Doppelgänger auf dem Fest wird für ihn nicht nur zu einem persönlichen Schockerlebnis, er muss erleben, dass er mit seinem Auftritt, seiner Verwirrung erreicht, dass er von der Gesellschaft verstoßen wird, dass man ihm nahelegt, das Fest zu verlassen.

Der Eintritt seines Doppelgängers in sein Leben, der bei offiziellen Anlässen jede Gelegenheit nutzt, um sich im Hinblick auf berufliche Kompetenz und persönliches Auftreten als die erfolgreiche Abbildung des schüchternen, unbedeutenden kleinen Beamten Goljädkin darzustellen, gibt diesen der Lächerlichkeit preis und führt schließlich dazu, dass er im Zuge totaler Verwirrung in einer psychiatrischen Klinik endet.

Anders als in Saramagos *O Homem Duplicado* wird die Begegnung mit dem Doppelgänger hier in ein bewusst öffentliches Szenario

eingefügt, in dem das erfolgreiche Abbild gezielt auf die Vernichtung des schwächeren, erfolglosen und bedeutungslosen Originals hinzielt. Übereinstimmung zwischen Saramago und Dostojewski lässt sich, wenn überhaupt, in der menschlichen Tragödie eines der absolut deckungsgleichen Duplikate und dessen Vernichtung feststellen, die bei Saramago im Tod von António Claro, bei Dostojewski in der Einlieferung des *alter ego* in eine psychiatrische Klinik geschieht. In beiden Fällen wird damit der Anspruch auf eine einmalige, unverwechselbare Identität erhoben. Im Falle Saramagos, versinnbildlicht in der Person des Tertuliano Máximo Afonso, jetzt António Claro, wenn dieser am Ende des Romans – quasi symbolisch und um seine neue Identität nicht länger gefährdet zu sehen – entschlossen ist, auch noch den Schatten seines *alter ego* mit dessen Pistole zu beseitigen. Bei Dostojewski durch das bewusste Auslösen der Existenz des *Anderen*, in dem dieser in den Zustand geistiger Verwirrung und Selbstauflösung versetzt wird, die schließlich zur Spaltung seiner Persönlichkeit und zur Auflösung seiner früheren Identität führt.

4 Schlussbetrachtung: Autor und Werk

José Saramago (1922-2010) besitzt eine vielseitige, sensible Persönlichkeitsstruktur, die sich in seinem Werk im Hinblick auf die Thematik und die agierenden Protagonisten niederschlägt. Ob in den Bereichen Politik, Gesellschaft oder ganz speziell auf die Analyse menschlicher Verhaltensstrukturen bezogen – immer ist es der Blick des kritischen Begleiters in Form des gesunden *senso comum* in *O Homem Duplicado* oder als begleitender und erklärender Beobachter in *A Caverna*. Dabei stehen die ersten beiden der hier untersuchten Romane *Ensaio sobre a Lucidez* und *A Caverna* zweifellos im Fokus seiner persönlichen Erfahrungen im politischen und sozialen Umfeld seiner Zeit, nicht nur gemessen an Portugal, wie er in seinem Essay “Papéis de Identidade” aus den *Folhas Políticas* analysiert, sondern ebenso an den gesellschaftlichen Umbrüchen des 20. und 21. Jahrhunderts weltweit, wie in *A Caverna*. Die Kritik an einer Gesellschaft, die sich lediglich an Gewinnorientierung im Rahmen einer modernen Konsumgesellschaft ausrichtet, deren Leben nach dem Diktat von Angebot und Nachfrage reglementiert ist. Eine Gesellschaftsordnung, in der das Individuum nur dann eine Überlebens-

chance hat, wenn es bereit ist, sich der Diktatur des Konsums – wie in *A Caverna*, versinnbildlicht in Platons Höhlengleichnis – entziehen kann, wie im Falle Cipriano Algors und seinem engen persönlichen Umfeld.

In einem Interview mit der *Zeit*, das am 23.10.2008 in der Nr. 44 veröffentlicht wurde und auch online im Internet nachzulesen ist, äußert sich der Autor ausführlich zu den Überlegungen, die ihn veranlassten, diesen Roman, sein “einziger globalisierungskritischer Roman” (Saramago 2008: 3), zu schreiben, in dem ein “riesiges Einkaufszentrum über der Höhle Platons errichtet” (Saramago 2008: 3) wird:

Die Menschen schaffen sich einen sauberen Tempel im Dreck der Moderne. Sie leben in einem Kokon, der sie gegen die Wirklichkeit abschirmt, gegen die Folgen ihrer Gier und ihrer Selbstsucht. [...] Warum schaffen sich Menschen freiwillig so eine Welt? Ich wollte zeigen, dass unsere Freiheit darin besteht, uns zum Guten oder zum Bösen zu entscheiden, aber wir immer wieder das Böse wählen und uns einreden, es wäre das Gute. Wir bleiben blinde Betrüger unserer selbst wie in Platons *Höhlengleichnis* (Saramago 2008: 3).

Im Roman *O Homem Duplicado* wird der Doppelgänger zu einer existenziellen Gefahr für die eigene Identität, die sich für den Autor in der Person Tertuliano Máximo Afonsos, offensichtlich in fantastisch-kafkaesker Manier nur durch den Tod des *alter ego* endgültig lösen lässt. Tertuliano Máximo Afonso steht stellvertretend für eine moderne Gesellschaft, in der das Individuum in seinem persönlichen Kampf um Selbstdarstellung und Selbstbehauptung mehr und mehr an dem Faktor Schein statt Sein gemessen wird und die Schwächeren, wie bei Dostojewski, Gefahr laufen, durch eine schleichende Form der Selbstauflösung an den Rand der Gesellschaft gedrängt zu werden.

Literaturverzeichnis

- Dostojewski, Fjodor Michailowitsch (1961): *Der Doppelgänger*, München: Piper & Co.
- Saramago, José (1999): "Papéis de Identidade". In: *Folhas Políticas*, Lisboa: Editorial Caminho S.A, S. 91-93.
- Saramago, José (2000): *A Caverna. Romance*, Lisboa: Editorial Caminho S.A.
- Saramago, José (2002): *O Homem Duplicado*, Lisboa: Editorial Caminho S.A.
- Saramago, José (2004): *Ensaio sobre a Lucidez*, Lisboa: Editorial Caminho S.A.
- Saramago, José (2008): *Ach was, ich habe ein dickes Fell!* (Interview vom 23.10.2008), in: <www.zeit.de/2008/44/Saramago> (01.09.2010).